

Ulrike Harnisch

Die „ungeistlichen und fast üppigen Melodeyen“ des Gesangbuches von Johann Anastasius Freylinghausen, Halle 1704

„Also sind auch [...] die Melodeyen bey einem Evangelischen Lutherischen Gesang=Buch dergestalt zu ordiniren/ daß die Gesänge so wohl in ihrem metro, als darauff gesetzten Composition und Noten/ etwas ernsthaftes/ andächtiges/ und gottseeliges in sich fassen/ nicht aber auf eine üppige/ leichte/ und fast liederliche Art der weltlichen Gesänge hinaus lauffen. Denn es ist allerdings in der Music/ darin die Lieder gesetzt sind/ und gesungen werden/ etwas/ wodurch das Menschliche Hertz so wohl in Freude/ als Trauren/ gesetzt/ und also durch eine gewisse/ springende/ und tanzende Art von Melodeyen wohl gar in eine empfindliche Veränderung/ und Anfang einer Raserey gebracht werden kan.“¹

So weit aus einem – häufig zitierten – Dokument mit dem Titel *Der Löblichen Theologischen Facultaet zu Wittenberg Bedencken über das zu Glauche an Halle 1703. im Wäysen=Hause daselbst edirte Gesang=Buch*, 1714 verfaßt und 1716 veröffentlicht. Gegenstand der „Bedencken“ ist das *Geist=reiche Gesang=Buch* von Johann Anastasius Freylinghausen aus dem Jahre 1704 (die Jahreszahl 1703 bezieht sich auf die Datierung der Vorrede Freylinghausens). Anlaß für deren Formulierung war die Anfrage von Beamten des Fürstentums Waldeck, „Ob man solches [das Gesangbuch, U. H.] wegen der darinnen seyenden neuen in anderen Lutherischen Gesang=Büchern noch nicht/ weniger in der Kirchen gebräuchlichen Lieder öffentlich introduciren/ und jederman ohne besonderes Aergerniß in die Hände geben könne“.²

Die Wittenberger Theologen lehnen dies entschieden ab. Die Verbreitung des fraglichen Gesangbuches könne wegen darin enthaltener schwerwiegender „Irrlehren“ nicht befürwortet werden, vielmehr müsse die Kirche für die Erhaltung der Gnade Gottes trotz der Ausfälle von „denen Neulingen“³ beten. Dies ist die eigentliche und ganz grundsätzliche Kritik, die im weiteren spezifiziert wird. Die neuen Melodien gehören aus der Sicht der Gutachter – indem sie den im eingangs zitierten Text genannten Kriterien eines lutherischen Kirchenliedes widersprechen – zu den Werkzeugen des Satans, der „als ein listiger Geist/ [...] unter dem Vorwand und Deckmantel eines neuen wohlgesetzten/ und/ dem Schein nach/ andächtigen Liedes seinen Gifft der falschen Lehre mit einschieben/ und in die Hertzen der Menschen/ sonderlich den einfaltigen und anderen/ die die Gabe der Prüfung nicht haben/ auf ganz heimliche Art

¹ *Der Löblichen Theologischen Facultaet zu Wittenberg Bedencken über das zu Glauche an Halle 1703. im Wäysen=Hause daselbst edirte Gesang=Buch*, Frankfurt a. M. u. Leipzig 1716, S. 6f.

² Ebda., S. [3].

³ Ebda., S. 28.

und Weise bringe“.⁴ Man ist sich in dieser Zeit der Kraft der Musik, die menschlichen Affekte unmittelbar zu beeinflussen, gewiß. In diesem Sinne halten es die Gutachter für ausgesprochen gefährlich, wenn Texte „zweifelhaften“ Inhalts in Gestalt von gefälligen Liedern mittels eines Gesangbuches an die Gemeinden weitergegeben werden. Als eines der besonders markanten Beispiele wird das Lied *O Jesu, mein Bräut'gam* (Notenbeispiel 1) genannt, mit dem Zusatz, darin werde „ein Entzückter vorgestellt/ unter einer tanzenden und springenden Melodey“.⁵

Notenbeispiel 1: *O Jesu, mein Bräut'gam* (Quelle: Johann Anastasius Freylinghausen, *Geist=reiches Gesang=Buch*, Halle 1704).

Es sei an dieser Stelle nur kurz – als Hintergrund für das Verständnis des Gutachtens – auf die politischen und theologischen Spannungen verwiesen, die zu dieser Zeit zwischen den Städten Wittenberg und Halle herrschten. Das jahrhundertelange Tauziehen um die Macht über das einstige Erzbistum Magdeburg zwischen den Kurfürstentümern Sachsen und Brandenburg war im Westfälischen Frieden zugunsten Brandenburgs entschieden worden. 1680, nach dem Tode des letzten Administrators, Herzog Augusts von Sachsen-Weißenfels, ging daher Halle in die Obhut des Brandenburgischen Kurfürsten über. Die Wittenberger als die evangelisch-lutherische Universität des sächsischen Kurfürstentums und die Hallesche als bewußt fortschrittliche Neugründung – Pietismus und Frühaufklärung fanden hier eine Heimat – des brandenburgischen Kurfürstentums, dessen Herrscherhaus zudem reformierten Bekenntnisses war, standen theologisch in einer starken Konkurrenzsituation.

⁴ Ebda., S. 4.

⁵ Ebda., S. 26.

Trotz der soeben beschriebenen Umstände ist es m. E. sinnvoll, das Gutachten als Ansatzpunkt einer musikalisch-analytischen Untersuchung des Freylinghausenschen Gesangbuches zu wählen, weil an ihm deutlich wird, daß die von Freylinghausen neu veröffentlichten Lieder in ihrer Zeit als etwas Ungewohntes, der Konvention Entgegenstehendes empfunden und bewertet wurden. Die von den Kritikern beanstandeten Eigenschaften der Lieder sind demzufolge als diejenigen zu betrachten, die diese als „auff eine ganz neue Art gemacht“⁶ ausweisen. Im folgenden soll versucht werden, diese „neue Art“ der Lieder anhand ihrer musikalischen Struktur zu belegen.⁷

In bezug auf die kompositorische Beschaffenheit der neuen Lieder des Freylinghausenschen Gesangbuches gebrauchen die Wittenberger Theologen einige wenige Formulierungen, die sich beständig wiederholen. Problematisch ist, daß diese sich nicht unmittelbar auf musikalische Merkmale beziehen, sondern recht allgemeiner Natur sind und daher zunächst der Interpretation bedürfen.

Die Nähe der Lieder zum Tanz hielten die lutherisch-orthodoxen Kritiker offensichtlich für deren gefährlichste Seite. Das ist an Aussagen wie „Ist dergestalt gesetzt, daß es einen einfältigen Menschen kan schwermend machen“⁸ oder „Wird abermahl ein Entzückter vorgestellet/ unter einer tanzenden und springenden Melodey“⁹ abzulesen. Der Grund hierfür ist ganz eindeutig die Bekämpfung der „Schwärmer“ und „Chiliasten“, von denen sich der Kreis um August Hermann Francke nach Meinung lutherisch-orthodoxer Theologen viel zu wenig abhebt.

Wendungen, die in direkter Beziehung zum Tanz stehen, sind: „tanzend“,¹⁰ „hüpfend“,¹¹ und „springend“.¹² Die Zusammenstellung „hüpfende/ springende dactylische Lieder“¹³ ordnet den „tanzenden“ musikalischen Ausdruck dem daktylischen Versmaß zu. Dies dürfte daher rühren, daß der Daktylus in seinem Aufbau „schwer-leicht-leicht“ dem Rhythmus des Menuetts gleicht. Auch die Wortgruppe „leicht“,¹⁴ „leichtsinnig“¹⁵ oder gar „fast liederlich“¹⁶ (entspricht dem heutigen „sehr liederlich“¹⁷) deutet auf den Tanz hin, jedoch kaum auf kompositorische Details, sondern eher auf den Gesamtcharakter der Lieder.

⁶ Ebda., S. 25.

⁷ Ausführlich in: Ulrike Harnisch: *Johann Anastasius Freylinghausen und das Kirchenlied im Pietismus, untersucht an seinem „Geistreichen Gesangbuch“ von 1704*, Magisterarbeit Universität Halle, Institut für Musikwissenschaft, 1997. Das Wittenberger Gutachten bezieht sich auf die „neuen Lieder“ des Freylinghausenschen Gesangbuches insgesamt. Die Analysen sind aus methodischen Gründen auf die 82 dort erstmals veröffentlichten Lieder beschränkt.

⁸ *Bedencken*, S. 26.

⁹ Ebda.

¹⁰ Ebda.

¹¹ Siehe Anmerkung 13.

¹² Siehe Anmerkung 9.

¹³ *Bedencken*, S. 25.

¹⁴ Siehe Anmerkung 1.

¹⁵ *Bedencken*, S. 7.

¹⁶ Siehe Anmerkung 1.

¹⁷ Jacob und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 3, Reprint der Ausgabe Leipzig 1862, München 1984, Sp. 1348 f.

Es ist also zunächst nach musikalischen Merkmalen zu suchen, die den Tanzcharakter der Lieder unterstreichen. Dabei liegt es nahe, als erstes an die verwendete Taktart zu denken. Zwei Drittel der neuen Lieder des Gesangbuches sind darin – formal gesehen – der Tradition verbunden, denn sie stehen im Allabrevetakt, der nach Johann Mattheson der „*allerschönste/ und von grosser Krafft in Kirchen=Music ist*“.¹⁸ Bei näherer Betrachtung jedoch zeigt sich, daß – modernem Empfinden nach – häufig eher ein Viervierteltakt vorliegt. Zu diesem aber sagt Mattheson: Sein „*Gebrauch ist groß in Arien, Allemanden Bouréen &c.*“,¹⁹ womit auch bezüglich der geradtaktigen Lieder eine Verbindung zu Arien und Tänzen besteht. Regelrechter Allabrevetakt ist selten.

Bei Mattheson heißt es weiterhin: „*Drey viertel. Ist der allergebräuchlichste unter den Tripeln, und läst sich zu vielen/ doch mehrentheils lustigen Sachen appliciren/ darunter die Menuetten den größten Theil ausmachen.*“²⁰ Dieser Takt der „*lustigen Menuetten*“ kommt in immerhin einem Drittel der Lieder zur Anwendung und hat wohl die Kritiker am meisten herausgefordert, denn „*lustig*“ sollte ihrer Überzeugung nach Kirchengesang keinesfalls sein, allerdings auch nach Meinung der Anhänger des Pietismus nicht. Und so war in Form des Lustigen, Springenden und Tanzenden ein schlagkräftiges Argument gegen die neuen Lieder gefunden, das im weiteren reichlich Anwendung fand.

Betrachtet man die in Frage stehenden Kompositionen daraufhin genauer, findet sich statt ausgeprägter „Lustigkeit“ eher „gelöste Heiterkeit“, meist als Ausdruck des Vertrauens, die sich allerdings häufig in der Tanzform des Menuetts ausdrückt. Die inhaltliche Spannbreite der Lieder im Dreivierteltakt reicht von Morgen- und Abendliedern bis zu solchen aus den Rubriken „*Vom verborgenen Leben der Gläubigen*“ und „*Vom Geheimniß des Creuzes*“ – Themen, die für einen „Bekehrten“ in „Gelöstheit“ zu betrachten waren.

Wie auf musikalischer Seite der Allabrevetakt herrschen bezüglich der Texte die zweigliedrigen Versmaße vor. Etwa vier Fünftel der Lieder gebrauchen Jamben oder Trochäen, lediglich sieben Lieder dagegen Daktylen oder Amphibrachen. Die „*hüpfenden*“, „*daktylischen*“ Melodien sind demnach nicht so zahlreich, wie nach der Polemik gegen sie zu vermuten wäre. Im Rahmen des Kirchenliedes jedoch wirkten sie wahrscheinlich, ebenso wie die Dreiertakte, so unerhört, daß sie trotz ihrer geringen Zahl von den Zeitgenossen als dominierend empfunden wurden.

Ein Charakteristikum der Weisen im Dreivierteltakt ist das häufige Vorkommen von Sprüngen wie Terzen, Quarten und Quinten innerhalb der melodischen Struktur. Durch regelmäßige Wiederholungen solcher Sprünge entsteht der Eindruck des Volkstanzhaften. In Verbindung mit gleichmäßig verwendeten Punktierungen, vor allem auf der ersten Zählzeit eines Taktes, „*hüpft*“ und „*springt*“ die Melodie. Das Lied *O Jesu, mein Bräut'gam* (Notenbeispiel 1) demonstriert dies deutlich.

¹⁸ Johann Mattheson: *Das Neu=Eröffnete Orchestre*, Reprint der Ausgabe Hamburg 1713, Hildesheim u. a. 1993, S. 145.

¹⁹ Ebda., S. 79

²⁰ Ebda., S. 86.

In den Liedern des Gesangbuches lassen sich, wie in anderen Bereichen der Barockmusik auch, stilisierte Formen gebräuchlicher zeitgenössischer Tänze ausmachen. Am häufigsten ist die – bereits erwähnte – Verwandtschaft dreivierteltaktiger Weisen mit dem Menuett, aber auch der Courante ähnliche Rhythmen kommen vor. Bei den geradtaktigen Liedern zeigen sich mehrfach Anklänge an die Bourrée. Im folgenden Beispiel, dem Lied *Was dein Gott tut* (Notenbeispiel 2), kann man sehr klar den Stil des Menuetts wahrnehmen.

WAs dein Gott tut ist al-les gut/ da - rum be - fiehl ihm al - le dei - ne sa - chen!
 dein küm-mer - niß kan Er ge - wiß bald en-den/ und dich wie - der ru - hig ma - chen;

Ob es gleichscheint/ Er sey dein feind/ wenn du das creutzge-wit-ter hö - rest kra - chen.

Bey Got-tes hut sey wohl-ge - muth/ denn sei - ne krafft ist mäch-tig in den schwa - chen.

Figured bass notation: 6 5 # 6 6 5 4 #, 6 6 6 6, 6 6 5 # 6 6 5 4 #

Notenbeispiel 2: *Was dein Gott tut* (Quelle: Johann Anastasius Freylinghausen, *Geist=reiches Gesang=Buch*, Halle 1704).

Es stellte sich heraus, daß die Vorlage dieses Liedes ein Menuett von Johann Krieger (1652-1735) aus dessen Sammlung *Sechs Musicalische Partien*, Nürnberg 1697, ist, das – in Melodie und Begleitung – nur unwesentlich verändert wurde.²¹ Krieger wirkte seit 1681 in Zittau. Sein älterer Bruder und Lehrer Johann Philipp Krieger (1649-1725) war seit 1677 Hofkapellmeister in Halle und übersiedelte 1680 mit dem Hof nach Weißenfels. Dort dominierte er als Komponist bis 1715 die höfische Oper. Die vorliegende Entlehnung ist der erste Nachweis der Übernahme einer Komposition aus dem weltlichen Bereich in das Freylinghausensche Gesangbuch, dem vielleicht – auf Grund dieses Anhaltspunktes – weitere folgen werden.

Weitere wichtige Indizien sind die Formulierungen „üppige/ leichte/ und fast lieberliche Art der weltlichen Gesänge“,²² „ungeistliche und fast üppige Melodeyen“²³

²¹ Einen diesbezüglichen Hinweis erhielt ich freundlicherweise von Dr. Konstanze Musketa, wissenschaftliche Mitarbeiterin des Händel-Hauses Halle.

²² Siehe Anmerkung 1.

und „auff eine gantz neue Art gemacht“.²⁴ Sie deuten nicht nur auf den Unterschied zum hergebrachten lutherischen Choral im allgemeinen, sondern auch darauf, daß nunmehr die neuesten Errungenschaften der Arienentwicklung Eingang in das Kirchenlied suchten. Das Lied *Geh aus mein Herz und suche Freud* in der Fassung des Freylinghausenschen Gesangbuches von 1704 (Notenbeispiel 3) ist dafür ein anschauliches Beispiel.

Notenbeispiel 3: *Geh aus mein Herz und suche Freud* (Quelle: Johann Anastasius Freylinghausen, *Geist=reiches Gesang=Buch*, Halle 1704).

Die Entwicklung vom Choral des 16. Jahrhunderts zum Lied des Halleschen Pietismus zu Beginn des 18. Jahrhunderts vollzog sich nicht geradlinig im Rahmen des liturgisch gebundenen Kirchenliedes, sondern über das Nebengleis der in der häuslichen Andacht verwurzelten geistlichen Aria. In ihrer Ungebundenheit gegenüber der Liturgie konnte diese die neuesten Entwicklungen, auch aus dem Bereich der weltlichen Musik, in sich aufnehmen. So schrieben Komponisten wie Heinrich Albert gleichermaßen weltliche und geistliche Arien und vereinten diese auch in derselben Sammlung. Die gegenseitige Beeinflussung liegt dabei auf der Hand. Diese Konstellation wurde erst dann als problematisch empfunden, als sich der Unterschied zwischen häuslicher Andacht und Gemeindegottesdienst im Umfeld des Pietismus zu verwischen begann und auf diesem Wege „weltlich“ geprägte Lieder Eingang in den Kirchengesang fanden.

In verschiedener Hinsicht stellen die neuen Lieder des Gesangbuches eine direkte Weiterführung der geistlichen Aria dar. So findet man ausschließlich Generalbaß-

²³ *Bedencken*, S. 25. Zur Bedeutung des Wortes „fast“ s. Anmerkung 17.

²⁴ Siehe Anmerkung 6.

lieder, anstatt des hergebrachten einstimmigen Liedes und des Kantionsatzes. Der allgemeinen musikalischen Entwicklung folgend, weichen die Kirchentöne dem Dur-Moll-System und die mensurale zeitliche Organisation der des modernen Taktes. Einige Lieder erreichen einen beträchtlichen Umfang. Schlichte Rhythmen machen der Verwendung von Punktierungen und kürzeren Notenwerten Platz, die vorwiegend syllabische Deklamation dem Gebrauch melismatischer Wendungen.

Einige Merkmale sind nach wie vor dem lutherischen Choral verpflichtet, z. B. die Verwendung der Barform in fast der Hälfte der Kompositionen. An gedehnte Zeilenschlüsse erinnern die punktierten Noten innerhalb der Kadenz und die in einigen Liedern auftretenden Hemiolen. Rhythmische Wechsel innerhalb eines Liedes kommen hin und wieder vor, hauptsächlich zum Tripeltakt.

Von der geistlichen Aria unterscheiden sich die Lieder insofern, als sie die gänzliche Lösung vom Gemeindegesang und die Hinwendung zur kunstmäßigen Ausgestaltung mit dem Gebrauch von „allerlei weltlichem Schmuck“²⁵ nicht mitgehen. Die Ausdrucksmittel, „welche die von Italien her sich erneuernde Tonkunst schuf“,²⁶ kommen zwar zum Einsatz, aber nie so, daß ein Lied vollkommen zur „Arie“ wird. Typisch sind mehr die aus dem französischen Bereich übernommenen Tanzcharaktere, die in reichem Maße Eingang in das Gesangbuch fanden. Auch der „Ton des Liebes- und Klageliedes“²⁷ ist unter den neuen Liedern nicht sehr häufig, es dominieren eher Zuversicht verbreitende Bekehrungslieder mit tanzhaftem Ausdruck oder geschwinder Bewegung. Nicht selten sind zudem sehr einfache kürzere Lieder mit schlichtem Rhythmus und syllabischer Deklamation, die sich vom lutherischen Choral formal eigentlich nur durch die neuen Ton- und Taktarten unterscheiden.

Die Frage, ob es berechtigt ist, von „pietistischen Liedern“ zu sprechen, ist, zumindest aus musikhistorischer Sicht, für die neuen Lieder des Freylinghausenschen Gesangbuches positiv zu beantworten. Im Ergebnis der analytischen Untersuchungen zeigte sich deutlich ihre musikalisch-stilistische Eigenständigkeit, gegenüber dem lutherischen Choral des 16. Jahrhunderts einerseits und der geistlichen Aria des 17. Jahrhunderts andererseits.

Abschließend sei bemerkt, daß es nicht bei der Beeinflussung pietistischer Lieder durch weltliche Melodien blieb. Vielmehr erlangten sie ihrerseits – nicht zuletzt durch die 1711 eingerichteten öffentlichen Singstunden des Waisenhauses – eine große Popularität. So erklingt aus einer Harfenuhr des Halleschen Instrumentenbauers Johann Zacharias Fischer aus dem Jahre 1758, kürzlich im Händel-Haus restauriert,²⁸ zu jeder vollen Stunde das Lied *Dir, dir Jehova, will ich singen* aus dem Freylinghausenschen Gesangbuch.

²⁵ Eduard Emil Koch: *Geschichte des Kirchenlieds und Kirchengesangs der christlichen, insbesondere der deutschen evangelischen Kirche*, Bd. 4, Reprint der 3. Aufl. Stuttgart 1868, Hildesheim u. New York 1973, S. 150. Die Sperrung des Wortes „weltlichem“ entstammt der Vorlage.

²⁶ Ebda., S. 146.

²⁷ Ebda.

²⁸ Mark Frost u. Christiane Rieche: *Die Harfenuhr MS-524 in der Musikinstrumentensammlung des Händel-Hauses in Halle (Saale)*, in: Händel-Hausmitteilungen 1999, H. 1, S. 22f.